

**CÁTEDRA "GENERAL CASTAÑOS"**

**Cuartel General de la Fuerza Terrestre**

**LA ERA ISABELINA Y  
LA REVOLUCIÓN  
(1843-1875)**

Actas de las XIII Jornadas Nacionales de Historia Militar  
Sevilla, del 13 al 17 de noviembre de 2006

## **"LA IMAGEN DE ISABEL II. RETRATO Y ALEGORÍA COMO VEHÍCULO DE LA LEGITIMIDAD MONÁRQUICA"**

Ester Alba Pagán, Ayudante

Departamento de Historia del Arte de la Universitat de Valencia

La muerte de Fernando VII, en 1833, supuso un significativo cisma en la política española. Su muerte dejaba como heredera al trono a una niña, María Isabel Luisa, cuyo derecho legítimo al trono fue rápidamente cuestionado por algunos sectores cortesanos próximos al pretendiente Carlos M<sup>a</sup> Isidro, hermano del rey. Durante los primeros años de la regencia de la reina madre, María Cristina de Borbón y dos Sicilias, fueron frecuentes las depuraciones políticas en las que se vieron envueltos algunos de los pintores más significativos del reinado anterior. Tal es el caso de José Aparicio y de los hijos de Vicente López, el primer pintor de Cámara, Bernardo y Luis López Piquer que son "desterrados" de la corte por mostrarse desafectos a la reina.

Junto a estos sucesos asistimos a la formulación de una nueva imagen de la monarquía. Los pintores de la Real Casa, especialmente Vicente López como primer pintor de Cámara, serán encargados de idear una tipología retratística conducente a plasmar en la conciencia colectiva de la sociedad de la época la imagen de la joven Isabel II, primero como princesa de Asturias y posteriormente como reina de España. Para ello es interesante analizar la evolución del retrato real en estos primeros años en los que la sucesión al trono estaba siendo cuestionada por los partidarios del infante Carlos M<sup>a</sup> Isidro, hermano de Fernando VII. Esta imagería asociada a la propaganda política acompañará a las representaciones de la heredera en el momento de su jura como sucesora al trono, como princesa de Asturias, siendo aún una niña<sup>1299</sup>.

---

<sup>1299</sup> *Liberalismo y Romanticismo en tiempos de Isabel II*: Madrid, Museo Arqueológico Nacional, del 21 de abril al 6 de junio de 2004

Es interesante comprobar como la imagen de Isabel II se gesta alrededor de algunos conceptos básicos: su representación como reina, rodeada de los símbolos del poder de la monarquía tradicional y la representación alegórica en la que se le muestra como digna heredera de Isabel la Católica. No en vano la joven reina necesitaba de todos los instrumentos propagandísticos a su alcance, entre los que los artistas vinculados a la corte ejercieron un papel destacado.

Este mismo ideario imaginado es el que será recurrente en la fiesta efímera. Es sumamente interesante analizar el caso de las celebraciones que en estos culminantes momentos se dan en algunas ciudades, como la ciudad de Valencia, pues en ellas intervinieron como proyectistas los pintores de la Academia de San Carlos, discípulos de Vicente López, quienes perpetuaron su estilo cortesano y su estética panegírica en tierras valencianas.



*Fernando VII y María Cristina con  
María Isabel Luisa, grabado de la época.  
Biblioteca Nacional, Madrid*



Vicente López,

*Retrato de Isabel II recién nacida, 1831, col. Madrid.*

### Los artistas de la Corte: desafectos y partidarios a Isabel II

El 10 de octubre de 1830 nacía Isabel II<sup>1300</sup>, hija primogénita del último matrimonio del rey Fernando VII con María Cristina de Borbón, con la que había contraído matrimonio en 1829 tras enviudar de su tercera esposa, María Josefa Amalia de Sajonia. La muerte, sin descendencia, de la reina Amalia de Sajonia en 1829 había causado una honda preocupación en el país. Ese mismo año se acuerda el matrimonio del rey con su sobrina María Cristina de Nápoles. El anuncio de este matrimonio abría de nuevo las esperanzas de los monárquicos españoles, la posibilidad de traer un heredero al trono, y la unión de la corona española y la de Nápoles- Dos Sicilias.

Hasta ese momento el heredero al trono había sido Carlos María Isidro, el hermano del rey, quien, tras tres matrimonios de Fernando VII sin descendencia, parecía llamado a sucederle. Sin embargo, el nuevo matrimonio del rey y el embarazo de la reina abren una nueva posibilidad de sucesión. En marzo de 1830, seis meses antes de su nacimiento, el rey publica la Pragmática Sanción de Carlos IV aprobada por las Cortes de 1789, que dejaba sin efecto el Auto Acordado de 1713 que, a imitación de la Ley Sálica francesa, excluía la sucesión femenina al trono. El 14 de octubre de 1830 un Real Decreto hacía pública la voluntad de Fernando al nombrar a su hija princesa de Asturias «por ser mi heredera y legítima sucesora a mi corona mientras Dios no me conceda un hijo varón». Se restablecía así el derecho sucesorio tradicional castellano, recogido en *Las Partidas*, según el cual podían acceder al trono las mujeres en caso de morir el monarca sin descendientes varones. Parecía improbable a tenor de la enfermedad que padecía el rey, que pudiese tener nueva descendencia por lo que quedaba abierto el pleito sucesorio. El hasta ahora pretendiente a la corona, Carlos María Isidro, hizo público su rechazo a aceptar la sucesión de su sobrina. Esos años

---

<sup>1300</sup> Entre las numerosísimas biografías sobre la reina nos ha sido especialmente útil, BURDIEL, ISABEL: *Isabel II. No se puede reinar inocentemente*. Espasa-Calpe, Madrid, 2004.

carentes de la autoridad del monarca, de debilitamiento progresivo del rey, muestran una intensa actividad conspirativa. El principio de toda una intriga palaciega que culminará en el verano de 1832 en los sucesos de La Granja. Aprovechando el deterioro de la salud del monarca, una camarilla de cortesanos y políticos, próximos a Carlos M<sup>a</sup> Isidro, logró con presiones y bajo la amenaza de una guerra civil que Fernando derogase la Pragmática, anulando de nuevo la sucesión femenina (imag. 1 y 2).

No obstante, tras la recuperación de su enfermedad, Fernando VII restableció de nuevo la Pragmática e Isabel fue ratificada por unas Cortes como Princesa de Asturias el 20 de junio de 1833. Pocos meses después moría su padre, dejando a su hija el trono español bajo la regencia de María Cristina. Fernando VII había previsto la controversia que se adivinaba, y, queriendo el trono para su hija primogénita, la futura Isabel II, nombró regente a su esposa María Cristina, desterrando a su hermano Carlos. La negativa de Carlos a aceptar, como reina, a su sobrina, desató la primera guerra carlista (1833-1840).

Ante esta difícil situación era necesario utilizar todos los mecanismos necesarios para asegurar el tambaleante trono en manos de los partidarios de la herencia legítima de Isabel II (imag. 3). La regencia de María Cristina estuvo marcada por la guerra carlista que la obligó a buscar el apoyo de los liberales moderados frente al pretendiente Carlos. En los años de la contienda y especialmente durante la regencia de la reina María Cristina asistimos a la creación de imágenes visuales o retóricas, de conceptos e ideas en torno a los cuales se aglutinan las representaciones simbólicas de Isabel II con el fin de fijar en el consciente colectivo de los españoles la imagen de la legitimidad sucesoria de la joven heredera. En la configuración de una imaginería adecuada a las pretensiones legitimistas actuaron como principales agentes los artistas vinculados a la Casa Real, especialmente Vicente López quien desde 1815 ocupaba el cargo de primer

pintor de cámara por nombramiento de Fernando VII, y era maestro de dibujo de las infantas. Sin embargo, no todos los miembros del personal vinculado a palacio eran afectos a la causa de la reina y su hija. Por ello fue necesario eliminar del entorno cortesano a aquellos personajes que se mostraban abiertamente “desafectos” a la reina, entre los que se hallaban algunos artistas. Entre ellos los dos hijos de Vicente López, que trabajaban como pintores ayudantes en su taller cortesano. Tanto Bernardo López, como su hermano Luis, tras la muerte de Fernando VII en 1833, se posicionaron de parte de la facción carlista, defensora de los derechos al trono de Carlos M<sup>a</sup> Isidro, el hermano del fallecido monarca, en la cuestión dinástica que éste planteó frente a los derechos de la heredera, todavía niña, Isabel II.

A la muerte de Fernando VII la vida política española se radicalizó, a lo que no fue ajena la vida cortesana donde eran habituales las intrigas. Desde la Guerra de la Independencia la política española se había dividido en absolutitas y liberales. Como el resto de los partidarios de la monarquía absoluta algunos de los pintores pertenecientes a la Real Cámara apoyaron la causa carlista, por lo que fueron acusados en el proceso de depuración<sup>1301</sup> abierto en la corte por la Reina Gobernadora, María Cristina que actuaba como regente, apoyada por los liberales. A fin de identificar a los partidarios del carlismo entre las filas de los servidores palatinos, María Cristina ordenó elaborar un informe<sup>1302</sup>, que vio la luz el 29 de junio de 1834 y debió ser confeccionado por Fermín Gil de Linares, Subdelegado principal de Policía de Madrid, tras consultar a los cinco comisarios de las correspondientes demarcaciones en que estaba dividida la Villa de Madrid. Algunos de los pintores de Fernando VII que tradicionalmente se habían

<sup>1301</sup> MORAL RONCAL, A.M.: “Carlismo y depuraciones de 1834-1835”, en *Boletín I. M. Camón Aznar*, 2000, pp. 127-145. De los pintores de la corte valencianos, sólo José Ribelles fue declarado adicto a la reina gobernadora María Cristina y a los derechos de sucesión de su hija, la princesa heredera Isabel.

<sup>1302</sup> Conservado en Archivo de Palacio Real, Expediente Personal de Luis Velasco. Caja 1.317, n<sup>o</sup> 33, reproducido por PARDO CANALIS, E., “Arte y política. Un episodio de 1834”, *RIE*, 1966, pp. 51-8; DIEZ (1999), I, p. 191. En el informe son consignados los empleados del Guardarropa del Rey, los escultores, grabadores, estuquistas, músicos, Relojeros de Cámara, Asistentes de las Reales Academias, un maestro de guitarra, impresores, el escribano de la Real Sumillería y los pintores de cámara y entre éstos, por su posición, encabezando la lista, Vicente López.

declarado absolutistas y que tras la Guerra de la Independencia y la restauración de la monarquía se habían manifestado afines a la política reaccionaria impuesta, defendida incluso en sus obras, se posicionaron a favor de la causa del infante Carlos M<sup>o</sup> Isidro. Tal es el caso del ya anciano pintor José Aparicio a quien en 1834 se abrió un expediente de depuración, en el que figuraba como "desafecto a S.M. -María Cristina-, indiferente, sospechoso y dudoso". Es posible que como muchos otros monárquicos legitimistas se mostrase más que "desafecto" a la reina, en desacuerdo con los nuevos apoyos políticos liberales de la regente. Como consecuencia del informe el 31 de diciembre de 1835 fue cesado de su puesto en la Real Cámara de pintores con una pensión de 3.000 reales, aunque siguió con sus actividades como teniente director de la Academia de San Fernando, cargo que había obtenido el 31 de marzo de 1821<sup>1303</sup>.

En los primeros momentos de incertidumbre política, al parecer tanto Vicente López Portafía como sus hijos, cercanos al absolutismo monárquico y de espíritu conservador<sup>1304</sup>, simpatizaron con la causa del infante Carlos, quien en varias ocasiones había sido protector de López. Un primer informe los calificó de "desafectos y carlistas". No obstante, la arraigada posición de López en la corte, junto a su consolidado prestigio y un oportuno silencio tuvo como consecuencia que la acusación hecha al primer pintor pasase, finalmente, desapercibida. No podemos dejar de pensar que en éstos momentos en los que López vio peligrar su posición entre los pintores cortesanos se mostró, a partir de ese momento, más cercano a la causa de la reina y la heredera, realizando los bellos retratos de Isabel II que habían de significar la representación oficial de la joven princesa de Asturias como legítima heredera al trono.

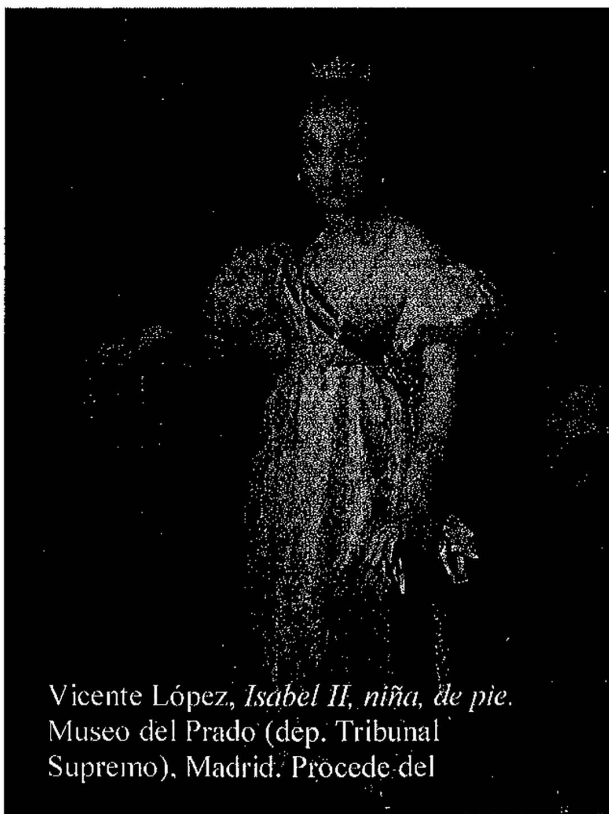
<sup>1303</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas artes de San Fernando. Madrid, R.O. 31 de marzo de 1821; J.O. de 6 de mayo de 1821 (88/6).

<sup>1304</sup> Durante el Trienio Constitucional (1820-1823), Bernardo y Luis López Piquer se alistaron en las filas de los voluntarios realistas para luchar contra los liberales, en las listas de voluntarios aparecen junto a Carlos Mariani, conserje del real Museo y protegido de López, BEROQUI, P.: *El Museo del Prado. Notas para su Historia*, Vol. I, "El Museo Real (1819-1833)". Madrid, 1933, p. 111; oEz GARCÍA, J.L.: *Vicente López (1772-1850). Vida y Obra. Catalogo Razonado*. Madrid, 1999, I, p. [05]. Caso distinto es el de dos de los ayudantes de López, Victoriano Gómez y José Bueno, quienes colaboraban con el primer pintor de cámara en el taller de restauración del real Museo. Ambos serían destituidos por haber pertenecido a la Milicia Nacional. La vacante dejada por éstos dos pintores, destituidos de su cargo, fue aprovechada por López para solicitar el puesto para sus hijos, que desde 1824 colaboraban con su padre en las tareas de conservación de los lienzos.

Sin embargo, a pesar de sus intentos posteriores su posición en la corte se verá ensombrecida por el ascenso de los Madrazo, quienes sin duda aprovecharon la coyuntura.

En este sentido las opiniones de los comisarios encargados de los informes son absolutamente dispares, lo que en opinión de Díez hace dudar de su objetividad. Vicente López es calificado por el comisario de la 2ª demarcación como “Muy desafecto a S.M.” y “Muy carlista” para el de la 4ª, mientras que el de la 5ª refleja un lacónico “No merece concepto”. Respecto a esta disparidad el Subdelegado es contundente en el informe final otorgado a la reina, en el que defiende la lealtad de López y deja entrever cierta trama conspirativa:

“Aunque por los informes desafecto, sé por noticias particulares que es afecto y adicto



Vicente López, *Isabel II, niña, de pie*.  
Museo del Prado (dep. Tribunal  
Supremo), Madrid. Procede del

a S.M. Observando los informes sobre el resto de los pintores, no puede menos que llamar la atención la excesiva disparidad de opiniones respecto a las intenciones políticas de todos ellos y, por contra, la práctica unanimidad con que se destaca la adhesión de José Madrazo hacia su reina, aunque es demasiado arriesgado suponer una intervención intrigante de este pintor en tal investigación”<sup>1305</sup>.

Sin embargo, López nada pudo hacer por sus hijos quienes,

<sup>1305</sup> PARDO CANALIS (1966), p. 55, Las contiendas palaciegas entre López y Madrazo eran frecuentes, hasta el punto de elevar López algunas quejas incluso al propio monarca por la actitud de Madrazo, especialmente, en el Prado donde López tenía un taller de restauración y conservación. Madrazo es calificado por el comisario de la 2ª demarcación como “Adicto a S.M.”, por el de la 4ª como “Muy amante de S.M.”, aunque el de la 5ª lo califica como “Malo”. Es curioso observar como aquellos que califican de desafecto y muy carlista a López hacen lo contrario con Madrazo y viceversa.



como consecuencia de la calificación de carlistas y desafectos a su majestad, fueron apartados de la corte y retirados de sus cargos<sup>1306</sup>. La ruptura del círculo artístico de López supuso, así, la consagración de los Madrazo en la corte por su estrecha vinculación y apoyo a la reina. De hecho, desde esa fecha Luis López, que había vuelto de su pensionado en Roma, ciudad en la que se encontraba desde 1830, acompañará durante algún tiempo a la corte carlista itinerante durante los años de la guerra civil, para posteriormente exiliarse y marchar a París. Según Moral, en las memorias de militares extranjeros que “pusieron sus espadas al servicio del pretendiente se describe a un tal *Luis López, pintor*, que acompañó al Cuartel Real en las campañas del norte”<sup>1307</sup>. Así lo parecen confirmar varios dibujos de López en los que retrata a personajes destacados de la lucha carlista, como Ramón Cabrera o el cura Merino<sup>1308</sup>. Bernardo López se refugiará temporalmente en Valencia, ciudad a la que llega aproximadamente hacia 1838, donde se convertirá en uno de los máximos artífices de la reactivación artística y cultural de la ciudad levantina, organizando junto a artistas como Luis Téllez y Vicente Castelló, la sección de Bellas Artes del Liceo Valenciano, a imitación del de Madrid. Una de las consecuencias más interesantes de este proyecto fue la convocatoria regular de exposiciones de pinturas, en las que el peso de Bernardo y de artistas de su círculo, como Rafael Montesinos, tuvieron un papel destacado, prolongando en la ciudad de Valencia, hasta mediados del siglo XIX, el gusto por la estética y el estilo de su padre, Vicente López.

<sup>1306</sup> Aunque para DIEZ (1999), I, p. 192, tal separación no llegó a hacerse efectiva pues continuaron, dice, “sin interrupción sus carreras como ayudantes de su padre. Sin embargo, un estudio de la trayectoria de ambos hace pensar que si bien no fueron separados oficialmente su posición en la corte no debía ser demasiado cómoda y ambos optaron por marchar lejos de la Corte.

<sup>1307</sup> Antes de morir Fernando VII, la futura Regente había conseguido separar a los militares partidarios de Carlos de las jefaturas del ejército y se había garantizado el apoyo de los liberales en el exilio, así como el de Francia e Inglaterra. No obstante, Carlos se proclamó Rey de España el 1 de octubre de 1833 con el nombre de *Carlos V*; contaba con el apoyo expreso de la corona portuguesa, y el silencio cómplice de Austria, Prusia y Rusia. Las tropas españolas invadieron Portugal en un intento de castigar el apoyo al carlismo pero con la mediación de Inglaterra, Carlos se exilió a Gran Bretaña, de donde escaparía en 1834 para presentarse entre Navarra y el País Vasco y acaudillar la *Guerra Carlista*. CHRISTIANSEN, E.: *Los orígenes del poder militar en España. 1808-1854*. Madrid, Ed. Aguilar, 1974.

<sup>1308</sup> BOIX, F.: *Catálogo de la exposición de dibujos 1750-1860*. Sociedad de Amigos del Arte, Madrid, 1922, pp. 112-112, nº 250-254, recoge un *Retrato del Cabecilla D. Ramón Cabrera*, de busto; un *Retrato de batanero carlista*, y el *Retrato del General Merino*, recogido también en JUNTA ICONOGRÁFICA NACIONAL, *Guerra de la Independencia. Retratos*. Madrid, 1908. Madrid, 1935.

Años más tarde, ambos serían perdonados. Tras la firma de la paz de Vergara (1839) se decretaron una serie de amnistías, aumentadas en el Real Decreto de 13 de noviembre de 1843, por el que se declaraba cesantes a los servidores palatinos separados de sus destinos entre 1834 y 1836. En virtud de esta decisión real, los antiguos empleados de la Casa Real pudieron solicitar su reingreso en el servicio de palacio. Desde 1843, Bernardo López Piquer regresaría a la Corte, en lo que el papel de su padre fue, sin duda, fundamental, ocupando el cargo de profesor de dibujo de la reina Isabel II<sup>1309</sup> y de su hermana la infanta María Luisa Fernanda, que había quedado vacante por fallecimiento de su anterior maestra, Rosario Weis, solicitando un año después un aumento de sueldo en virtud de “la perfección á que ya se acerca – la reina- junto a su augusta hermana”<sup>1310</sup>. El 15 de octubre de 1843 alcanzó el tan ansiado nombramiento de Pintor de Cámara de Isabel II<sup>1311</sup>. Posteriormente ejercerá como profesor de otros miembros de la familia real, el infante don Sebastián y de sus hijos don Carlos, don Francisco de Asís y doña María Fernanda, al igual que del rey consorte, don Francisco de Asís de Borbón<sup>1312</sup>. Y, finalmente obtuvo el nombramiento de Primer pintor de Cámara en marzo de 1858<sup>1313</sup>, cargo que ocuparía hasta la llegada del Gobierno Provisional, tras la revolución de 1868, “La Gloriosa”, dedicándose desde ese momento a la ejecución de encargos particulares. En cuanto a Luis durante la residencia en París, siguió manteniendo contacto con la corte española, gracias a los desvelos de su padre, que sirvió en numerosas ocasiones de enlace entre éste y Palacio, consiguiéndole algunos encargos para la nueva soberana,

Isabel II<sup>1314</sup>.

<sup>1309</sup> Archivo Palacio Real. Exp. Personal Bernardo López. Caja 554/22. 2-agosto-1843. Su padre Vicente López solicita la plaza de Maestro de dibujo de V.M. y A. Vacante por fallecimiento de D<sup>a</sup> Rosario Weis”.

<sup>1310</sup> Archivo Palacio Real. Exp. Personal Bernardo López. Caja 554/22. 2-octubre-1844.

<sup>1311</sup> Ya el 1 de octubre de 1843, solicita, “D. Bernardo López caballero de la R.I. y distinguida orden Española de Carlos 3<sup>a</sup> y Académico de Mérito de la de San Fernando en esta Corte y de San Carlos de Valencia (...) Que hallándose con el distinguido honor de haber sido nombrado para Director de dibujo de V.M. no puede menos que manifestar que para llenar tan honroso destino con el decoro que corresponde le sería de la mayor satisfacción que V.M. se dignará concederle los honres de su pintor de Cámara para poderse presentar en las Reales Habitaciones á desempeñar su honroso encargo...”. Archivo Palacio Real. Exp. Personal Bernardo López. Caja 554/22

<sup>1312</sup> Sus trabajos en la corte se vieron recompensados con una vivienda en Palacio Real en 1850, siendo nombrado Secretario honorario, y poco después Segundo pintor de Cámara y Director de pintura de Isabel II. Archivo Palacio Real. Exp. Personal Bernardo López. Caja 554/22. 16.2.1850

<sup>1313</sup> La noticia es publicada en *Las Bellas Artes* el 1 de marzo de 1858. Archivo de Palacio Real. Exp. Personal de B. López. Caja 654/22. 13-2-1858. Prestando el juramento el 17 de febrero de 1858.

Poco después de la muerte de su padre, Luis López regresará a Madrid, en 1851, donde continuaría su labor en la corte. De estos años destaca el retrato de Isabel II y del rey Francisco de Asís <sup>1315</sup>, propiedad de los Duques de Montpensier.

### **El Juramento de la niña María Isabel Luisa como heredera al trono español: la imagen en la pintura y la fiesta efímera**

El esperado natalicio de un heredero de España, la princesa María Isabel Luisa de Borbón, será motivo de júbilo nacional, pero el juramento en 1833 de la princesa, todavía niña, como heredera de la Corona Real de las Españas será motivo de las celebraciones más importantes acontecidas en el siglo XIX. En la corte se celebran las fiestas más fastuosas celebradas hasta entonces; los edificios se decoran magníficamente, como la fachada de la Imprenta Real, en la que aparecía un hermoso grupo alegórico del escultor de cámara de S.M., y director de la Real Academia de S. Fernando <sup>1316</sup>.

Uno de los primeros retratos que se conserva de la futura heredera, *Isabel II, recién nacida* (imag.5 ), es el que Vicente López realizó hacia 1831, dado a conocer en la exposición de 1951 se describe el retrato de la niña “sobre un almohadón rojo de terciopelo, galoneado de oro, la princesita aparece tendida, apenas envuelta en sedas y

<sup>1314</sup> En 1847 se le encargó un lienzo con la imagen de *San Miguel* para el altar mayor de la Real Capilla de Palacio. Debe tratarse del lienzo que se conserva el Patrimonio Nacional. *San Miguel Arcángel vencedor de Lucifer*. Palacio Real (nº inv. 10078514), 494 x 254 cm. Archivo de Palacio Real. Sección administrativa. Leg. 39. 4-6-1847: “Habiendo resuelto S.M. que mi hijo D.º Luis López, residente en París, pinte el Gran Cuadro de San Miguel, que debe ocupar el sitio del Altar Mayor de la Real Capilla, por ser el que está en el día, una copia nada buena de Jordán, y no constando en la Secretaría del Cargo de V.E. esta Soberana disposición; espero tenga la bondad de ponerlo en conocimiento de S.M., á fin de que recaiga el competente decreto de ser así su Soberana voluntad, según nos lo tiene manifestado á mí y á mi hijo, habiendo ya indicado cuando envió el diseño de la obra, que su coste no pasaría de cincuenta á sesenta mil reales”.

<sup>1315</sup> Luis López había alcanzado una notable fama en París. A su regreso fue encargado de las clases de dibujo de figura de la Real Academia de San Fernando de Madrid, y llegó a recibir la medalla de la orden de Carlos III por la calidad de sus obras, que merecieron el beneplácito y la protección cortesana del rey consorte Francisco de Asís. Lo que no deja de ser significativo, pues es por todos conocido la mala relación existente entre Isabel II y su esposo.

<sup>1316</sup> Cf. “CONTINUACIÓN DE LAS FIESTAS DE LA CORTE” (Adorno de la fachada de la Real Imprenta de Madrid. Grupo alegórico del escultor Francisco Elías), *Diario de Valencia* 7 julio 1833 nº 7 p. 37-38.

encajes. El pelo es de un rubio rojizo, los ojos azules muy claros; en la mano derecha un limón”<sup>1317</sup>. La representación sigue la iconografía habitual de la representación de los infantes neonatos, como es el caso del *Retrato de Carlos Luis de Borbón* (imag. 4), hijo del pretendiente Carlos M<sup>a</sup> Isidro, nacido en 1818, conservado en el Museo Nacional de Arte Antiga de Lisboa (nº inv. 1601), donde sería llevado por los pretendientes en su huida a Portugal. Es interesante analizar ambos retratos. Contrasta enormemente la significación de los elementos que acompañan a ambos infantes. En el retrato de infante Carlos Luis, éste aparece vestido en sedas, en disposición semejante al de María Isabel Luisa, pero ostenta la cruz y banda de la orden de Carlos III, mostrando su importancia en la línea sucesoria. Hemos de tener en cuenta que en el momento de su nacimiento, su padre, el infante Carlos M<sup>a</sup> Isidro era entonces el heredero al trono al no tener descendencia el rey Fernando VII. La situación cambia con el nacimiento de la infanta, hija de Fernando VII con su cuarta esposa, María Cristina de Nápoles y Dos Sicilias, el 10 de octubre de 1830. A pesar de que seis meses después de su nacimiento, el rey la proclama princesa de Asturias, como heredera al trono hasta que no nazca varón, la inestabilidad de la decisión real es la explicación lógica que hallamos al hecho de que el retrato de la futura reina aparezca carente de elementos alegóricos asociados a la monarquía y ofrezca, en palabras de Lafuente Ferrari, una “mesocrática despreocupación” en la primera representación de la futura reina, donde los únicos elementos a reseñar son los instrumentos de juego de la niña, el sonajero y el limón, de tradicional utilidad como calmante de las encías infantiles (imag. 6). No obstante, no podemos dejar de plantearnos la posible influencia que pudo tener la personal posición del primer pintor de cámara Vicente López, cercano a su protector, Carlos M<sup>a</sup> Isidro, en

<sup>1317</sup> *Retrato de Isabel II, recién nacida* (ca. 1831, óleo 0,81 x 0,62, firmado: “Lopez Ft), Madrid, Colección condesa viuda de Romanones (1951). *Pintura Isabelina (1830-1870*, Cat. Exp. Madrid, 1951, p. 36; LAFUENTE FERRARI, E.: “En el Centenario de D. Vicente López. Pinturas del artista en el Palacio Real de Madrid”, en *BASF*, 1951-2, p. 45; *Vicente López. 1772-1850. Exposición Conmemorativa del II Centenario de su nacimiento*. Valencia, 1972 (ed. en 1974 Valencia), p. 55; MORALES Y MARÍN, J. L.: *Vicente López*. Zaragoza, 1980, p. 90; DIEZ (1999), II, p. 98.

los primeros años de la cuestión sucesoria<sup>1318</sup>. Una imagen igualmente despreocupada es la que se muestra en el retrato de *Isabel II, recién nacida* del Museo Municipal de Madrid (imag.7).

El 20 de junio de 1833, cuando la princesa Isabel contaba con tres años de edad, fue proclamada heredera de la corona como Princesa de Asturias cuando una Junta de altas dignidades del reino juró a la infanta como heredera legítima de su padre, y dos meses después fallecía Fernando VII, quedando como regente la Reina madre M<sup>a</sup> Cristina de Borbón, hasta que finalmente en 1843 Isabel II fue proclamada Reina Constitucional ante las Cortes (imag.8). Ambos acontecimientos fueron celebrados en las distintas ciudades del reino con sendas celebraciones, aunque las de 1833 tuvieron más repercusión, quizá por la dificultad política que se estaba viviendo en ese momento.

Dada la salud precaria de Fernando VII y la situación interna de la Real Familia, María Cristina convenció a su esposo para que se procediese a la Jura por las Cortes de la heredera, tal y como Carlos IV lo había hecho con él, quedando así truncadas las pretensiones del infante Don Carlos, pues era un acto que respondía a la ideología del Antiguo Régimen, para reforzar la legitimidad de la Isabel II. La trascendencia del acto radica en que los liberales habían hecho de la joven niña su bandera, sobre todo después de los sucesos de la Granja en el verano anterior. De esta manera la Jura, celebrada en las ciudades españolas<sup>1319</sup>, de especial resonancia en Madrid, tuvo una difusión inusitada en la vida del país, con la programación de todo tipo de actos

---

<sup>1318</sup> Parece que algunos cortesanos, como Antonini, vieron en el matrimonio del infante Carlos Luis y María Isabel Luisa una salida a los acontecimientos de la granja. No obstante, parece que no fue una solución válida para ninguna de las dos facciones. Por un lado el infante Carlos se negó rotundamente a compartir la regencia con María Cristina y a admitir la boda entre su hijo y la infanta: "esto sería para mí mucha honra, pero no podría mi hijo nunca recibir el Trono por su Muger". En el mismo sentido María Cristina afirmaba: "Todo el afán de Antonini era que se hiciese la boda de Carlitos con la niña, y a la verdad ha sido siempre lo que más ha repugnado mi corazón por la mala educación, salud, figura de aquel niño, cosas que no me hacían esperar que la Niña sería él feliz, y que yo no podía sacrificarla". Archivo Histórico Nacional, Diversos. Títulos y Familias. Cajas reservadas, nº 5, s/n, en BURDIEL (2004), p.56.

<sup>1319</sup> Sobre los actos de la Jura de Isabel II en Madrid y los monumentos efímeros alzados, véase: MARTÍN, F.A.: "Proyecto de monumento para conmemorar la Jura por las Cortes de Doña Isabel como Princesa Heredera del Rey Fernando VII", en *Reales Sitios*, nº 137, 1998, pp. 55-65.

políticos, militares, populares y sociales en casi todas las capitales del reino, incluso de las Colonias.

El arte, manifestación más de la sociedad y el pensamiento de una época, igualmente se puso a disposición del acto representativo. Así desde la Corte se difundirá el retrato de Isabel II como princesa heredera según el modelo realizado por el primer pintor de cámara Vicente López, que será ampliamente copiado tanto al óleo como en grabado, para su máxima difusión. En estos momentos López parece haberse alejado, acorde a sus intereses palatinos, de su primera vinculación con el carlismo. Cuando tras los sucesos de la Granja, parece infranqueable la ruptura entre María Luisa y los defensores de la línea sucesoria del infante Carlos, es probable que el primer pintor de Cámara, que había visto peligrar su cómoda y prestigiosa posición en la Corte, modifique hábilmente su comportamiento y se muestre más afín a la causa de la heredera, de quien en, estos difíciles momentos, realizará los retratos más significativos en los que es patente el interés por mostrar, a través de una estudiada simbología, el derecho sucesorio de la infanta.

A este fin, López pinta por encargo del Comisario de Cruzada, Manuel Fernández de Varela<sup>1320</sup> (imag.9 y 10), un lienzo alegórico con *Isabel la católica guiando a su nieta la Princesa Isabel al templo de la Gloria*, hoy en paradero desconocido, para decorar la fachada de su palacio con motivo de la proclamación como futura heredera, en 1833, cuando contaba con 2 años y cuatro meses de edad. El mensaje de la imagen alegórica ofrecida en el lienzo de López era tan contundente, que ésta fue grabada inmediatamente para difundir la nueva iconografía de la futura nueva soberana. La controvertida legitimidad de la sucesión de la infanta Isabel iba a obligar,

---

1320 La vinculación entre el Comisario Cruzada y los López es estrecha, así lo demuestra el retrato, realizado por Vicente López, de *Manuel Fernández de Varela*, conservado en el Museo de la Academia de San Fernando de 1829 y el conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, realizado por Bernardo López o según Díez, por Antonio Gómez Cros, en estas fechas, 1833 34, pues en el año 1835 el retratado lo donó a la Academia de Bellas Artes de Valencia. Fue un importante e influyente personaje en su tiempo, miembro del Consejo de Su Majestad y Comisario Apostólico General de Cruzada, cargo eclesiástico de gran importancia desde el que favoreció a varios hombres de talento y desde el que, sin duda, influyó decisivamente en evitar el escarnio de los López por sus titubeos en los primeros años de la cuestión sucesoria.

como apunta Díez<sup>1321</sup>, aún más a la exhaustiva difusión de su imagen por todos los rincones de su reino.

Este impresionante lienzo coronaba la arquitectura efímera que decoraba la fachada de su residencia madrileña. Manuel Fernández y Varela Paz de Santiago y Fernández de Porto (Ferrol, 1772- Madrid, 1834), fue un personaje de extraordinaria influencia en la vida política y artística de la corte madrileña, y allí mantuvo una estrecha relación con Vicente López, quien ya había pintado por encargo suyo algunos retratos<sup>1322</sup>, como el de la reina *María Isabel de Borbón* y el de su esposo *Francisco I, rey de las Dos Sicilias*, padres de la reina María Cristina. Es posible que el encargo de la decoración de la fachada de su palacio en la plaza del Conde de Barajas a López se deba, por un lado, a la relación existente entre ambos desde hacía años, así como por la significación que suponía la realización de un gran cuadro alegórico sobre la legitimidad de la sucesión de Isabel II en un momento en el que el nombre de López estaba puesto en entredicho en la corte, con el fin de acallar a aquellos interesados en desbancar al consagrado pintor de su cargo palatino. La postura favorable a la facción isabelina del Comisario Cruzada era evidente, ya había dado muestras de su júbilo por el natalicio de la primogénita del rey al participar en las fiestas de ese año engalanando profusamente la fachada de su palacio<sup>1323</sup>(imag. 11). Conocemos con exactitud el aspecto y ornato efímero de la fachada del palacio del comisario Cruzada gracias a la litografía realizada por Cayetano Palmaroli, sobre dibujo de José María Avrial (imag. 12), en la que aparece el gran lienzo junto a figuras de tamaño natural, coronando la arquitectura efímera. Igualmente, la pintura es mencionada en la descripción del adorno de dicho palacio recogida en la crónica de las fiestas:

<sup>1321</sup> Díez (1999), vol. I, p. 387. El cuadro será presentado ese mismo año, 1833, por Vicente López a la exposición de la Academia de San Fernando, seguramente por indicación del propio Manuel Fernández Varela, viceprotector de la institución de bellas artes.

<sup>1322</sup> Ambas réplicas de los originales que se hallan en Patrimonio Nacional. Posteriormente el Comisario Cruzada donaría ambos cuadros a la Academia de San Fernando en 1833, de la que sería Vice-protector.

<sup>1323</sup> Se conserva un grabado que muestra el *Adorno de la casa del comisario general de la Cruzada* con motivo del natalicio de Isabel II (Museo Municipal de Madrid, inv. 2152), grabado por Leon Auguste Asselineau, según dibujo de Fernando Brambila e invención de L. Gandaglia. *Liberalismo...*(2004), p. 343, CAT. 13.

"En el centro de este segundo cuerpo aparece un cuadro admirablemente ejecutado al temple, por el primer pintor de Cámara D. Vicente López. La herolna de Castilla, la ínclita Reina [sabe! la Católica, con semblante amable y majestuoso, seflala a su nieta la escelsa Maria [sabe! Luisa el Templo de la Gloria, que se ve en último término. El león guerrero, centinela vigilante, alza la cabeza a los pies de la Regia Matrona, como en actitud de velar por el precioso vástago del Trono de Castilla. Al pie de este cuadro se lee: la Católica Reina, cuya historia llena de noble orgullo al pueblo íbero muestra a su nieta el Templo de la Gloria. En los costados de esa inscripción y sobre la misma cornisa, se ven las figuras de un turco y un indio, símbolo de la expulsión de los moros de España y el descubrimiento de las Américas. Las figuras del cuadro son retratos: el de la Reina [sabe!, copia del original de Rincón, Pintor de Cámara de los Reyes Católicos, y el de S.A.R. la escelsa Maria Isabel Luisa, con el mismo traje que llevó a la augusta ceremonia de la Jura"<sup>1324</sup>

Actualmente, aunque el cuadro de López no se conserva, el asunto que representaba nos es conocido por la litografía realizada por el grabador Américo<sup>1325</sup> (imag. 13), de la que se conocen varios ejemplares (Biblioteca Nacional, R.G.E., 102-2; Museo Municipal de Madrid I.N. 12.473; Museo Romántico), en cuyo pie aparece la inscripción: " LA CATOLICA REYNA, CUYA HISTORIA/ llena de noble orgullo al pueblo ibero, /Guía a su nieta al templo de la gloria"<sup>1326</sup>. Al parecer el lienzo de López se inspiraba en la obra teatral *El triunfo de la Gloria*, escrita en 1833 por Manuel Bretón de los Herreros, por encargo del Ayuntamiento de Madrid, para representarse en el Teatro de la Cruz, dentro de las celebraciones por la jura de la princesa, en el que se

<sup>1324</sup> VEGA J.: *Origen de la litografía en España. El Real Establecimiento litográfico*. Madrid, [1990, pp. 246-8 y 398, nº 525, fig. 153; DIEZ (1999), II pp. 78-79, lám. 223.; *Libelalismo...* (2004), p. 343, CAT. 14

<sup>1325</sup> La venta de la estampa se anunció el 3 de noviembre de 1833 en *El Correo. Periódico literario y Mercantil*.

<sup>1326</sup> DIEZ (1999), vol. II, p. 78; VEGA (1990), pp. 246-8 y 398 nº 525, fig. 153. La crítica española recogió en la prensa diversas manifestaciones elogiando el cuadro, entre ellas destaca la que se insertó en la *Revista española* en (1833, p. 661: "el cuadro de que hablamos es hermosísimo, de un gran efecto, y de un colorido admirable: solamente un hábil profesor creerá que es pintado al temple, viéndolo a la altura que se halla.



divisaba el templo de la gloria, en el que aparecían las reinas Sancha de León, doña Berenguela, y en el centro, Isabel la Católica<sup>1327</sup>.

Éste es uno de los cuadros realizados por Vicente López, al servicio de la Corona, aunque de encargo particular, más espectaculares, en el que la joven princesa aparece vestida con la indumentaria de su jura como Princesa de Asturias, apareciendo junto a Isabel la Católica, considerada como origen supremo de la unidad del reino, y manifestación del máximo esplendor de la nación, llevando a su descendiente por el camino del buen gobierno y de la gloria. En el lienzo la infanta Isabel aparece representada con el traje que utilizó en la jura, de raso blanco sobre el que destacaba sus ojos azules. López la representa con ademán de cogerse el vestido y mostrar las enaguas, símbolo de su condición infantil. Lleva la mano izquierda enguantada, posiblemente para ocultar la afección cutánea que padecía la niña desde los dos años y que era especialmente evidente en esa extremidad. Al parecer padecía una variedad de la *ichthyose*, el marqués de las Amarillas recordaba a la niña el día de la Jura con las

"manitas muy ásperas y en un estado muy poco natural que hacía conocer que debía padecer algún exantema, lo que a su edad tan tierna daba mala idea de su robustez y no muchas esperanzas de su existencia entre los peligros de los primeros años de la vida: hija de un padre lleno de males que en su niñez había padecido casualmente una afección cutánea, no puede extrañar el secreto de las manos de S.M."<sup>1328</sup>

---

<sup>1327</sup> VEGA (1990), p. 275, nota 171, recoge uno de los pasajes de la escena IV, tras el monólogo del personaje del Tiempo: "desaparecen las nubes que cierran el foro, y descubren una serie de ásperas colinas que preceden a otra más escabrosa y casi inaccesible, en cuya cima, cubierta de copudos árboles y lozanas flores, se divisa el Templo de la Gloria". En él aparecían las imágenes de las célebres reinas españolas, Sancha de León, doña Berenguela y, en el centro, más elevada, Isabel la Católica. "La magna, en fin, católica Isabela/En cuyo ilustre y próspero reinado/un trofeo, una hazafia cada dial Los anales de Iberia consignaron:/ Aquella que llevó sus estandarte/ A los remotos climas ignorados../ A qué nuevos ejemplos recordaros/ Del bien que los dominios españoles/ Con la constante práctica alcanzaron/ ...Bella princesa/ Renuevo de Cristina y de Fernando/ Tú por ella a su trono sublimada/ Tú premiado el amor de tus vasallos/ Hollar también la ardua senda/ Que de la Gloria al templo venerado/ Condujo a las egregias heroínas/ De tu real estirpe".

Esta identificación de Isabel I con Isabel la Católica fue un argumento recurrente en la legitimación dinástica de la reina niña frente a los partidarios de Carlos M<sup>o</sup> Isidro, cuestión crucial en el momento de la proclamación y en el que se insistirá años después en algunos ensayos como el de J. Guell Renté, *Paralelo entre las reinas católicas doña Isabel I y doña Isabel II*, publicada en París en 1858, y en pinturas como la de Eduardo Rosales, *Testamento de Isabel la Católica*, que presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864, en el que muestra a la reina de Castilla, escribiendo sus últimas voluntades en las que dejaba como heredera de la corona a su hija Juana.

<sup>1328</sup> LLORCA, C., *Isabel I y su tiempo*, (stmo, Madrid, ed. 1984, p. 25; BURDIEL (2004), p. 62.

Igualmente significativo, será el primer retrato oficial, realizado por López, de la nueva soberana, del que conocemos el cuadro conservado en el Ayuntamiento de Madrid (imag. 14), del que se conserva un dibujo preparatorio autógrafo en la colección Bosch (imag. 15), algunas versiones y copias (Museo de la Coruña, Ayuntamiento de Cáceres, Museo Municipal de Madrid, procedente de su Ayuntamiento, Palacio de Buenavista y en la colección de la Duquesa de Birona). En esta obra, el primero de toda una serie de retratos de alto contenido político, Vicente López reproducía con exactitud la imagen de la reina niña con la vestimenta de la Jura, en actitud similar a la que ofrecía la infanta en el lienzo alegórico para el palacio del Comisario Cruzada, Manuel Fernández Varela. Esta efigie será repetida casi en serie y ampliamente grabada para su difusión. Su contenido simbólico era elevado. En este caso no se retrataba a la sucesora, con la vestimenta de la jura junto a su más solemne antepasada, símbolo de todo el esplendor y gloria del reino, sino que se recalcan todos los elementos alegóricos de la corona. En él López remarca sabiamente, incluso exagera, la madurez de niña de tres años, a la que reviste de una seguridad regia, acentuado por la imposición de su mano sobre el cetro y la corona colocados sobre un velador cubierto con el armiño y el escudo real, como refuerzo de su realeza <sup>1329</sup>.

El segundo de los modelos iconográficos que López ideará de la futura reina, es el que plantea en el retrato de *Isabel II niña, en pie* <sup>1330</sup> propiedad del Museo del Prado (imag. 16), depositado en el Tribunal Supremo de Madrid, realizado hacia 1835. La reina, que en ese momento contaba con unos 5 años de edad, aparece de pie, vistiendo

<sup>1329</sup> Díez (1999), vol. I, p. 187; vol. II, pp. 98-99: De este retrato se sacaron y difundieron algunos grabados, actualmente se conoce la litografía realizada por José Jorro (B. Nacional, L.H. 4500-6; Patrimonio Nacional; Museo Romántico), realizada con motivo de la proclamación de Isabel como heredera al trono con la inscripción: "S.A.R. LA SERENÍSIMA S<sup>a</sup> D<sup>ya</sup> MARÍA ISABEL LUISA/ Princesa heredera de estos Reynos/ Jurada por las Cortes en 2 de Junio de 1833". Además fue reproducido por Vicente Camarón, reduciéndolo a busto en otra litografía (B. Nacional, L.H. 45000-8).

<sup>1330</sup> Es posible que se trate del lienzo que López presentó a la exposición de pinturas de la Academia de San Fernando en 1836, junto con otro con el retrato de su madre, la reina regente María Cristina. Depósito del Museo del Prado (nº inv. 7544), óleo sobre lienzo (1,56 x 1,08). MARTÍNEZ SIERRA, G.: *Vicente López. Monografías de Arte Estrella*. Madrid, 1919, nº 42. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Los retratos de los Reyes de España*. Barcelona, 1948, lám. 173; GAYA NUÑO, J. A.: *Vicente López. Maestros de la Pintura*, nº 76. Barcelona, 1973, fig. 35, Díez (1999), II, p. 100. Ingresó en el desaparecido Museo de Arte Moderno en 1931, procedente del Ministerio de Hacienda, al ser suprimidos de los organismo oficiales las efigies reales durante el gobierno de la II República.

traje de blondas con mangas cortas abullonadas, cruzado por la banda de la orden de María Luisa. Con postura regia apoya su mano derecha en la corona real, colocada junto al cetro sobre un almohadón colocado en un velador bordado con el escudo real, mientras que con su mano izquierda sujeta unos guantes. Aparece representada ante el trono de España, que no ocuparía hasta su coronación una vez alcanzada la mayoría de edad, cubierto por un rico manto de armiño, bajo el que se divisa la cabeza de un león de bronce. El trono aparece decorado en su respaldo con un relieve con la figura alegórica de la monarquía enmarcada por un óvalo de guirnalda de flores y flanqueada por dos fascios, modelo que López repetirá en sus composiciones posteriores<sup>1331</sup>. Una representación semejante ante el trono y con los símbolos de la monarquía: cetro, corona, respadero y trono es la ofrecida por Antonio María Esquivel en 1837, en el lienzo que se conserva en el Banco de España<sup>1332</sup> (imag. 17) y por el retrato de Luis de Cruz y Ríos del Museo Municipal de Madrid (imag. 18). Años después, hacia 1837 se decidirá representar a la joven reina sentada en el trono para mostrar fehacientemente su posición como reina de España<sup>1333</sup> (imag. 21). Esta variante iconográfica en la que ya no se titubea a la hora de representar a la joven princesa de Asturias ocupando el solio real, se debe poner en íntima relación con los acontecimientos de la Granja acaecidos en 1836 y la victoria liberal y la retirada de las tropas carlistas de Madrid (imag. 19 y 20).

Sin embargo, quizá el lienzo más interesante de todos los realizados por los pintores cortesanos de este momento sea el realizado por José Ribelles y Helip, *Proclamación de Isabel II como reina*, del Museo Romántico de Madrid (imag. 22)<sup>1334</sup>. Ribelles, que como hemos visto es uno de los pocos artistas valencianos de la corte

<sup>1331</sup> Como en el caso anterior se conservan diferentes variantes y réplicas del lienzo de López, como la réplica de López conservada en una colección particular de Madrid o la obra de miembros de su taller. Tal es el caso del retrato de *Isabel niña, de pie* del Ministerio de Hacienda de Madrid, el de la Facultad de Farmacia de la Universidad Complutense de Madrid, atribuidos a Bernardo López, varios de colecciones privadas (Duque de Tamañes (Foto Moreno 934/B) y Foto Mas E-4.497), y la de la Diputación de Valencia, depositado en el Palacio de la Generalitat, considerado obra de taller, aunque en opinión de Díez puede ser considerado obra de uno de sus discípulos, Mariano Quintanilla. Díez (1999), II, p. 100.

<sup>1332</sup> *Retrato de Isabel II*, Óleo sobre lienzo, 167 x 126. Liberalismo... (2004), p. 346, CAT20.

<sup>1333</sup> *Isabel II niña, sentada en el trono*, en una colección particular de Barcelona y en el Museo de la Habana.

<sup>1334</sup> *Proclamación de Isabel II como reina* (óleo sobre lienzo 59 x 74 cm), Museo Romántico (Inv. 919).

declarados afectos a la reina, realizó con motivo de la conmemoración de la jura una bella representación alegórica en la que aparece Isabel II, niña, junto a la reina madre María Cristina, sobre un elevado solio desde el que extiende sus brazos acogiendo a la figura alegórica de España, que personificada por una matrona coronada es liberada de sus cadenas. Junto a ella aparecen tres políticos liberales que aplastan con sus pies al monstruo del Oscurantismo, personificación del carlismo, cuyos ojos aparecen cegados por la ignorancia. En la parte derecha aparecen los símbolos alegóricos de los frutos que ha de dar a la nación el nuevo reinado, la Abundancia con la cornucopia y la Justicia, el Comercio, personificado en el joven putti con el tridente que abre la escena a un paisaje de ultramar. La escena es contemplada por la figura de Minerva, que hace alusión a la Sabiduría que ha de aconsejar el gobierno de la reina. Ribelles muestra a la figura de Isabel II tal y como la velan los liberales que hicieron de ella su insignia en la que convocaban simbólicamente todas las esperanzas de cambio y de libertad frustradas desde 1812 y en 1823. Como ha indicado Burdiel "la reina niña, símbolo de regeneración de la patria, de un nuevo comienzo de inocencia y de luz, no era defendida tan solo como heredera legítima al trono, sino que como compendio de todas las aspiraciones de mejora, política y social, que la lucha contra el carlismo llevaba contenidas" 1335.

#### La celebración de la Jura en la ciudad de Valencia

En Madrid, la reina Gobernadora, tras la muerte de Fernando VII, tres meses después de la Jura, para reafirmar la legalidad de la sucesión a la Corona de España de

1335. BUIWIEL (2004), p. 66, "se luchaba por la reina porque se luchaba por la libertad, porque se temía la reacción". El cuadro de Ribelles podemos verlo en relación con un pasquin que por esas fechas circulaba por Madrid, bajo el título de "Credo Político": "Creo en Isabel II, reina poderosa, creadora de felicidad española, y en María Cristina, su Madre, que padeció: 1. bajo el infernal gobierno de Calomarde, y la Madre fue infamada, oprimida y ultrajada, y descendió a los subterráneos calafateados para salvar a los fieles liberales que gemían en ello, y restituyó al seno de la Madre Patria a los buenos que se habían ausentado de ella; creo que Isabel II subió al trono de su Padre, y esta sentada a la diestra de su Augusta Madre la Reyna Gobernadora, y que desde ahí ha de uzgar a los buenos y a los malos; creo en el espíritu liberal. en la regeneración del Congreso Nacional, y en nuestra regeneración política y en la reunión de nuestras Colonias por los siglos de los siglos. Amén". AHN. Superintendencia General de Policía del Reyno, 1834. Diversos. Títulos y Familias, leg. 3353/4, doc. 30, en BURDIEL (2004), pp. 66-67.

su hija, Isabel II, más cuando el infante Carlos, se había proclamado desde Lisboa como Carlos V, rey de España y de las Indias, ordenó por medio del Ministro de Fomento a la Academia de Bellas artes de San Fernando formar un programa de monumentos artísticos, dedicado a consagrar la memoria del juramento hecho a la Reina, el 25 de noviembre de 1833<sup>1336</sup>.

Desde el siglo XVIII, los actos de proclamación de los monarcas habían sido celebrados fastuosamente con todo el aparato barroco. La proclamación de Isabel II sigue esa misma tradición a la que se añade la preocupación por legitimar su papel como heredera frente a las pretensiones del infante Carlos M<sup>o</sup> Isidro. En Valencia como en el resto de ciudades la tónica general será la utilización de alegorías relacionadas con la monarquía, así como retratos de la Isabel II niña, con la corona y el cetro afirmando su legítimo derecho como heredera, tal y como había institucionalizado Vicente López



Miguel Parra, *Isabel II*, 1842,  
Museo de l'Almodí de Xàtiva

en el retrato oficial de 1833, difundido desde la Corte al resto de ciudades para presidir los muros de las principales instituciones políticas.

Valencia no se quedará atrás a la hora, de celebrar el juramento de la heredera de la corona española, organizando los festejos del 24 al 26 de julio de 1833. Fiesta en la que no faltaron los principales ingredientes tradicionales, luminarias, fuegos artificiales,

arquitecturas efímeras, etc. Los principales edificios de la ciudad se decoraron

<sup>1336</sup> MARTÍN (1998), p. 56. El concurso se publica en la Gaceta el 7 de enero de 1834, entregándose los proyectos el 7 de febrero de ese mismo año. Siendo el ganador el Arco de Triunfo proyectado por el arquitecto Antonio Sancho, arquitecto por la Academia de San Carlos de Valencia.

compitiendo entre sí en suntuosidad y majestuosidad. Los problemas de sucesión, y la rebelión del príncipe Carlos que se proclamó heredero legítimo, añadieron a estas celebraciones un claro componente ideológico y político, revalorizando la figura de la princesa y su derecho a la sucesión del trono. Más que un juramento propiamente dicho fue un nombramiento por parte de su padre, que ya había perdido toda esperanza de tener un hijo varón con su cuarta esposa, María Cristina de Borbón.

Este acontecimiento tiene un peso específico en la historia española, pues supone un cambio sustancial respecto a la política sucesoria que hasta entonces se había mantenido.

La gran maquinaria de festejos que se organizó entorno a esta celebración se centró en la justificación de esta línea de sucesión. La gran novedad es el marcado carácter militarizado de la fiesta. Las compañías de soldados y voluntarios participaban en las procesiones de las ceremonias desde el siglo XV dirigidos por un Capitán. Durante el reinado de Fernando VII, especialmente tras la derrota liberal de 1823, las tropas de voluntarios realistas cobraron un nuevo auge, jugando un papel fundamental en la organización de dichos festejos celebrados entorno a la exaltación de la figura del monarca absoluto. En 1833 en las fiestas por la Jura de Isabel II los batallones de soldados y los voluntarios realistas jugaron un papel predominante en las procesiones que tuvieron lugar en los días de los festejos junto a los demás elementos comunes a la fiesta, luminarias, repiques generales de campanas, y diversos actos religiosos. Es evidente que el papel de los voluntarios hemos de ponerlo en relación con la incertidumbre política de la época, por lo que vivo todavía Fernando VII se mantienen fieles al monarca. Tras el fallecimiento del rey y el comienzo de la insurrección carlista, el 4 de octubre de 1833 (después jura de la Reina) el barón de Hervés -coronel del ejército y corregidor de la ciudad- reúne a los voluntarios realistas y se une a las partidas carlistas del Maestrazgo. Igualmente, la actitud del Capitán General de

Valencia, D. José María de Santolices<sup>1337</sup>, hemos de inscribirla en la complicada situación del momento<sup>1338</sup>.

Paralelo a las celebraciones las diversas instituciones se hicieron con retratos de la joven Isabel II, siguiendo el modelo estipulado por Vicente López en la Corte en la que la joven reina aparecía con el traje de blondas que utilizó en la Jura ante las Cortes de Madrid. El taller de López en la corte suministró versiones de la efigie ideada por López a las distintas instituciones públicas. En Valencia, se conserva un retrato de *Isabel II, niña* en óvalo<sup>1339</sup>, de 1833, considerado obra de taller y atribuido tradicionalmente a su hijo, Bernardo López, que desde 1838 se halla en Valencia, en el que sigue el modelo de López de la colección March, litografiada por José Jorro (Biblioteca Nacional I.H. n.º 4500-2)<sup>1340</sup> y que fue editada con motivo de la jura como heredera al trono el 20 de junio, como pareja del retrato oficial de López, conservado en el Ayuntamiento de Madrid. Un análisis de los retratos de la reina en los años de la Jura conservados en Valencia nos permite asegurar que a diferencia de otros lugares del reino, éstos no fueron distribuidos directamente desde la corte, sino que fueron realizados por artistas valencianos, discípulos de López, que se trabajaban en la ciudad. Un caso significativo es el retrato que el consistorio de Xàtiva, en aquel entonces ciudad

<sup>1337</sup> D. JOSÉ MARÍA DE SANTOLICES, natural de Barcelona, fue un renombrado héroe de la Guerra de la Independencia ligado a la ciudad de Astorga. Gobernador de la Ciudad en 1809, la defendió en inferioridad de condiciones contra 3000 franceses que al mando del General Cartier le atacaron el 9 de octubre y fueron rechazados. Fue ascendido a Teniente General en agosto de 1811, dándosele el mando del Ejército de Galicia. Fue nombrado Capitán General de Valencia, tomó posesión en enero de 1832, siendo relevado a petición propia en agosto de 1833 poco antes del fallecimiento de Fernando VII. Será relevado por D. FRANCISCO DIONISIO VIVES Y PLANAS, en 1833, tras el fallecimiento de Fernando VII, la Reina Gobernadora lo nombró Capitán General de Valencia donde sólo estuvo unos meses, por ofrecérsele el Ministerio de la Guerra, cargo que renunció pasando a la Corte, donde falleció el 15 de abril de 1840.

<sup>1338</sup> Santolices era el cargo de Capitán General de Valencia. En el momento de su nombramiento, D. Francisco Dionisio Vives y Planas, General de Castaños, Teniente General, José María de Santolices, General de División, y D. Juan de Dios, General de Brigada, eran los únicos que quedaban en Valencia. En estos meses que denunciaron la pasividad de las autoridades ante los carlistas. Habremos de esperar a la llegada de Jerónimo Valdés y Sierra, en 1834, con el ejecutivo de Martínez de la Rosa. Años más tarde el Capitán General Leopoldo O'Donnell, participó en la primera guerra carlista, en el bando isabelino, y ascendió rápidamente a general. Ascendido a teniente general, fue jefe del Estado Mayor de Espartero y, como capitán general de Aragón y Valencia, expuso a Cabrera del Maestrazgo.

<sup>1339</sup> D. J. Jorro (1809), *Retrato de la reina Isabel II, niña, en óvalo*, 1833, en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Se trata de una obra del hijo de López pues éste se halla en la ciudad de Valencia desde 1838. TORMO, E. *Levante*. Madrid, 1923, p.137 lo sitúa en el despacho del jefe de Fomento de la Casa Consistorial. CATALÀ GORGES, M. A.: *Colección pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia*. Valencia, 1981, p. 119, n.º 39.

<sup>1340</sup> También se conserva otro ejemplar en el Museo Romántico de Madrid.

de San Felipe, encarga al pintor honorario de cámara desde 1815 <sup>1341</sup>, discípulo y cuñado de López, Miguel Parra Piquer. Con ocasión de la celebración de la Jura de 1833 en la ciudad setabense el artista realizó un cuadro, hoy no conservado, de grandes dimensiones en el que se representaba el retrato conjunto de *Isabel II con su madre*, que debía ser semejante a la composición familiar que fue difundida a través de la conocida litografía de Jourdy (imag. 23). Este lienzo volvió a ser exhibido en 1841 durante la celebración del primer aniversario del Pronunciamiento Liberal. En 1842 con motivo de la mayoría de edad de la reina, se decidió volver a encargar otro lienzo a Parra (imag. 24), pero en vista del elevado precio que solicitaba el artista se procedió a cortar el cuadro en dos <sup>1342</sup> y utilizar la efigie de Isabel II para la ocasión. Además se tiene constancia documental que Miguel Parra, en calidad de pintor honorario de Cámara, realizó un "Cuadro de la Salud Recobrada de Fernando VII" y un retrato de *Isabel II*, hacia 1834, para la Academia de San Carlos de Valencia, y por encargo del Bayle de Valencia realizó una pareja de retratos, ese mismo año, de *Isabel II* y otro de su "Augusta Madre".

Otro caso significativo, es el cuadro del pintor de la Academia de San Carlos de Valencia, Vicente Castelló y Amat (Valencia, 1787-1860), igualmente discípulo de Vicente López. De este artista se conserva un interesante lienzo que representa a *Isabel II, niña*. En el que la niña aparece representada de cuerpo entero, apoyada en una mesa

<sup>1341</sup> Miguel Parra es nombrado pintor honorario de Cámara en 1815 por un lienzo conmemorativo de la *Entrada Triunfal de Fernando VII en España*, que obsequia al monarca en 1814. Sin embargo, alegando su viudez y que a su cargo se hallaban no sólo sus hijos, menores de edad, y sus padres, enfermos y anciano, consigue el beneplácito real para trabajar para la Corte desde Valencia. Archivo de Palacio Real, Expediente Personal de Miguel Parra.

<sup>1342</sup> GONZÁLEZ BALDOVÍ, M.: *Los Museos*, Xétiva, 1992, p. 150 cree que el retrato de *Isabel II* de Miguel Parra que se conserva en el Museo de l'Almodí de Xéltiva, corresponde al anterior lienzo de 1833 mutilado. Sin embargo, esto no es posible. El actual lienzo de l'Almodí muestra a Isabel II ya adolescente por lo que es imposible que se trate del lienzo de la Jura de 1833, cuando princesa contaba con 3 años de edad. Todo parece indicar que finalmente el pintor Miguel Parra y el consistorio setabense llegaron un acuerdo para realizar un nuevo retrato oficial de la reina para conmemorar su mayoría de edad en 1842, copia de medio cuerpo del lienzo de *Isabel II, mayor de edad* del Museo Romántico de Madrid, atribuido a Vicente López, pero que es obra de Parra.



en la que descansan la corona y el cetro reales, que sigue el modelo de Vicente López del Museo del Prado<sup>1301</sup>.

En Valencia lo más destacado de la decoración de la ciudad, ornatos y arquitecturas efímeras, fue nuevamente recogido en el *Diario de Valencia*. Los edificios principales se decoraron suntuosamente. Se celebraron diversas funciones religiosas para implorar bendiciones divinas sobre los monarcas y la Infanta heredera: la procesión iba acompañada por tres bandas de música militar, una de infantería, otra de caballería y por último la de los Voluntarios Realistas en el paseo de la Glorieta, las plazas centrales de la Catedral y del Mercado. Se celebraron actuaciones líricas y dramáticas en el teatro, incluyendo una pieza teatral, *Las Partidas*, escrita por un joven valenciano, de argumento análogo a las circunstancias. También se celebraron corridas de caballos en la Alameda y juegos de castillos de fuegos artificiales en la plaza de la Real Aduana y del Mercado, que se decoraron con lienzos pintados, telas de seda bordadas, banderas y gallardetes a expensas del colegio del arte mayor de la Seda. La ciudad se ornamentó por la noche con las luminarias generales más completas de su historia:

"habiendo apenas rincón en la ciudad y sus arrabales donde no se hayan prodigado los faroles de cristal, y pudiéndose asegurar que en ciertos puntos ha disputado la noche su esplendor al mas refulgente día".<sup>1344</sup>

---

1301 Óleo sobre lienzo, 1,53 x 1,19 m. Adquirido por el Estado español, Ministerio de Cultura y Educación propuesta de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales: "en aplicación de los artículos 40 y 41 del Real Decreto 111/1986, de 10 de enero (Boletín Oficial del Estado del día 28), de desarrollo parcial de la Ley 16/1985, Boletín Oficial del Estado del día 29), del Patrimonio Histórico Español, Este Ministerio ha resuelto: Primero: ejercer el derecho de Intervención para el Ministerio de Fomento, con cargo a sus fondos, sobre el bien mueble que fue incluido en el catálogo de la subasta pública celebrada por la Sala Auctoral, en Madrid, el día 4 de diciembre de 2003, que consta en el Registro y referencia siguientes: Lote nº 326: Atribuido a Vicente Castelló y Añel (Valencia, 1787-1860). Retrato de la reina Isabel II, nuda, de cuerpo entero, apoyada en una mesa en la que descansan la corona y el cetro reales". Óleo sobre lienzo. Medidas: 153 x 119 cm. Segundo: para el abono a la sala subastadora del precio de remate de ocho mil quinientos euros (8.500 euros), más los gastos inherentes, así como para la custodia del bien subastado el representante de la entidad de derecho público afectada habrá de acordar previamente con los subastadores las medidas que estime convenientes. Madrid, 11 de diciembre de 2003. El Secretario de Estado de Cultura, P. D. (Orden de 1-02-01), Luis Alberto de Cuenca y Prado. Jms. Subsecretario y Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales". (BOE 14 de 16/11/2004)

1344 Cf. continuación: de las fiestas públicas de la jura de la Señora, Princesa de Asturias, días 25 y 26" Diario de Valencia, 28 julio 1833 nº 25 pp. 161-163.

Destacaban por su profusión de vasos de colores, arañas de cristal y hachones de cera la Real Casa de la Lonja y Consulado, la fachada de la iglesia de los Santos Juanes, el templo de la Fama que la ciudad había levantado en la plaza de la Catedral, y la galería del Cabildo, donde aparecían grandes círculos de luces, coronados por la Real corona y los nombres de los monarcas y de la princesa heredera, el edificio de la Real Audiencia, la Casa palacio del Capitán general, y el Palacio arzobispal, la fachada de la Academia de San Carlos, la de las Casas Consistoriales, la Casa Vestuario, la Real Aduana, la fachada del Colegio de los Padres Escolapios, la Casa de Correos, la Batllía general del Real Patrimonio, la Casa del Intendente de Valencia, y varias fachadas de iglesias, torres campanarios y edificios particulares.

Además de estas luminarias, estas fachadas se decoraron con tapices de varias telas, especialmente sedas y ricos pabellones. Por otro lado, el paseo de la Alameda se decoró profusamente con cenadores, pirámides, estrellas y otras figuras geométricas de luces colocadas entre los árboles del paseo, en la fuente del Tritón, en puertas, balaustradas y repisa de dicho espacio. Entre las fachadas decoradas destacaba la Casa palacio del Capitán General<sup>1345</sup> por la fina combinación de ricas telas de seda y oro y por los retratos, de gran valor artístico de los monarcas españoles y de la princesa heredera, aunque no sabemos a que mano se debían. Otra de las fachadas destacables del conjunto urbano, era la del edificio de la Real Audiencia cuyo ornato además de la profusión de luces y telas, destacaba por un pabellón levantado sobre un zócalo de color de oro sobre azul celeste, y el escudo de armas reales. Encima del zócalo se alzaban dos columnas dóricas, con capiteles dorados, y encima de cada una un manto con la corona real, y con el lema *Plus Ultra* en letras de oro, acompañadas por dos genios corpóreos

---

<sup>1345</sup> La amplia participación del Capitán General de Valencia en las celebraciones de 1833 junto con la activa participación, en las distintas procesiones, de los voluntarios realistas pone de relieve, que a diferencia de otras ciudades y batallones de voluntarios, en el caso valenciano, al menos no se hizo evidente la disidencia de los sectores más reaccionarios en estos momentos, fieles al monarca, Fernando VII. Tras su muerte la situación cambia y se declaran partidarios del carlismo.

imitando piedra blanca, blandiendo respectivamente la balanza y la espada de la justicia, y el otro el espejo y el ojo de la verdad. Encima de este pabellón se situó un dosel escarlata con adornos dorados, y con el manto real sostenido por dos ángeles que encerraba el retrato de Fernando VII. Entre telas de diversos colores: dorado, verde, blanco, plata, rosa, etc. se colocaron dos transparentes pintados al fresco, que representaban respectivamente a la reina María Cristina bajo un pabellón y apoyada en un pedestal, acompañada por los símbolos de la paz, representados por un ramo de oliva, el escudo Real y los símbolos de las artes; el otro representaba a la Princesa heredera sentada en un almohadón, a cuyos pies se situaba el pedestal de España, y todos los atributos de la monarquía que acababa de jurar: el manto regio, la corona real sostenida por un genio, acompañadas por las figuras de la Fama y las Virtudes<sup>1346</sup>.

La Academia de San Carlos participará activamente en los festejos. Con motivo de la jura la Academia pidió permiso al monarca Fernando VII, para pintar y colocar en la Real Academia un cuadro relativo a “tan memorables hechos, que formaran época especial, y recordará la historia de España por de los mas gloriosos y distinguidos”. Además la Academia organizó una decoración especial atendiendo a la llamada del Ayuntamiento de Valencia para la organización de los festejos<sup>1347</sup>. La fachada de la Academia situada por aquel entonces próxima a la Universidad literaria, se decoró con telas de seda hasta la altura de la cornisa, y un zócalo de damasco, blanco y cenefa de plata. En el centro se colocó un gran pabellón de raso “color de nieve y azul celeste con franjas y borlas de plata”, sostenido por cinco genios que imitaban plata. En el centro de dicho pabellón se hallaba el retrato de Fernando VII, flanqueado por los de sus antepasados Fernando VI y María Bárbara de Portugal, Carlos III y Carlos IV,

<sup>1346</sup> Cf. “Continuación de los festejos públicos en los días 24, 25 y 26 de los corrientes, destinados á solemnizar en esta capital la memorable jura de la augusta Princesa Doña MARIA ISABEL LUISA como heredera del Trono= Descripción del ornato del edificio residencia de la Real Audiencia” *Diario de Valencia*, 27 julio 1833 nº 27 pp. 153-155.

<sup>1347</sup> Cf. “Continúan las fiestas públicas en celebridad de la jura de la Serma. Sra. Doña MARIA ISABEL LUISA, Princesa heredera de la corona de España Descripción del ornato de la Real casa de la Academia de Nobles Artes de S. Carlos, y de la fachada de la Subdelegación de Policía.” *Diario de Valencia*, 29 julio 1833 nº 29 p. 165.

soberanos que habían dispensado una especial protección a las nobles artes y a la Academia valenciana. Todo el conjunto presentaba la intención de constituirse en símbolo de la historia de la Academia. Bajo los retratos reales aparecía un gran óvalo con el cuadro de armas de la Casa Real, junto a los atributos de las bellas artes, flanqueado por los retratos de los profesores José e Ignacio Vergara, que fueron los primeros en estimular el estudio público de las bellas artes en Valencia, bajo los auspicios de Fernando VI, con el título de *Academia de Santa Bárbara*, hasta que en 1768 Carlos III la elevó a Academia Real. El conjunto se continuó con una intención dirigida a la exaltación de la institución académica. La fachada restante se completó con una galería de pinturas con los retratos de los Presidentes y Académicos de honor difuntos, que por su afición y especial protección a las bellas artes merecían destacarse: Conde de Floridablanca, académico de honor y protector de la Real Academia de San Fernando, Andrés Gómez de la Vega, Joaquín Pareja y Obregón, Francisco Javier Elío, Felipe Augusto de Saint-March, Luis Alejandro Bassecourt, José María de Carvajal y Urrutia, Francisco de Longa, Marqués de la Romana, académico de mérito. Bajo esta hilera se colocaron los profesores de la Academia que destacaron por su mérito: Cristóbal Valero presbítero, y Luis Antonio Planes, directores de Pintura, José Esteve de Escultura, Vicente Gascó de Arquitectura, Manuel Monfort de Grabado, Fernando Selma, académico de mérito, y Mariano Ferrer y Aulet, académico de honor y secretario.

Esta galería de retratos se cerraba con dos grandes cuadros originales, de Francisco Ribalta y José Vergara. Del primero se exponía *El sacrificio de Abraham*, y de Vergara un cuadro que representaba *La expulsión del Paraíso*. Entre ellos aparecían retratos de “varones ilustres” valencianos que se conservaban en la Academia: San Vicente Ferrer, el Beato Nicolás Factor, Alejandro VI, Fernando Rey de Nápoles hijo

de D. Alonso V de Aragón, Juan Luis Vives, el padre Benito Perera, Jaime Falcó, Guillermo Castro y Gaspar Sapena. Además se colocaron retratos debidos a la mano de artistas modernos como Francisco Goya, Agustín Esteve, Vicente López, Miguel Parra y José Zapata. Todo el conjunto se completó con adornos en oro y una iluminación de arañas de cristal. Destaca que a diferencia de otras decoraciones, la Academia optó por una decoración carente de intencionalidad o referencias de carácter político. En ese sentido cabe recordar que el infante Carlos M<sup>a</sup> Isidro era el Presidente de la Real Academia de San Fernando de Madrid y por tanto de las demás instituciones consiliarias.

Pero, sin embargo, lo más destacado de la fiesta fue el monumento llamado "Templo de la Fama", levantado en la plaza de la Catedral sufragado por el Ayuntamiento de la Ciudad, y encargado al profesor Luis Téllez, discípulo y Académico supernumerario de la Academia de San Carlos, que se encargó de la dirección de la obra, y realizó directamente la parte de pintura e historia.<sup>1348</sup> La pretensión de este Templo de la Fama era immortalizar la memoria del juramento, legitimando ante el pueblo y los detractores simpatizantes del infante D. Carlos, apoyados por los sectores más reaccionarios acordes con salvaguardar los principios del Antiguo Régimen, el derecho de sucesión de la princesa heredera, la futura Isabel II. Aunque con la inserción de complicadas alegorías, el espíritu del monumento se hallaba muy próximo al lienzo de López para la decoración de la fachada del palacio del Comisario Cruzada, durante los festejos de la Jura de 1833 en Madrid.

Tras una balaustrada de robustos pedestales coronados por jarrones, se abría una escalinata de trece gradas, dividida en tres tramos por cuatro grandes leones, que conducían a un amplio parterre. Allí se levantaba el templo sobre un robusto zócalo, sobre

<sup>1348</sup>Cf. "Concluyen los festejos públicos en obsequio de la jura de la Serma. Sra. Doña MARIA ISABEL LUISA, Princesa heredera de la corona de España. Descripción del monumento levantado por la Excma. Ciudad en la plaza de la Catedral" *Diario de Valencia*, 30 julio 1833 n° 30 pp. 169-171.

el que unos machones de 25'18 palmos cerraban un intercolumnio en cuyo centro, y bajo un majestuoso pabellón sostenido por la corona real, se ostentaba un cuadro al óleo con los retratos de Fernando VII, María Cristina y la primogénita María Isabel Luisa, colocados respectivamente en medallas que imitaban bronce, metal que se escogía pues "para este efecto escogieron los antiguos Griegos y Romanos". Este conjunto se orlaba con sartas de flores talladas que se agrupaban sobre la figura de un león, símbolo del valor y la lealtad española. A los lados se colocaron diez estatuas alegóricas referentes al evento que se celebraba, y entre ellas se situaron columnas que sostenían una cornisa con la inscripción *SS. MM. y la augusta Princesa de la Ciudad de Valencia*. Sobre el sotabanco de la cornisa se colocó un semicírculo de transparentes con el carro de Febo haciendo desaparecer a su paso las tinieblas. Entre los machones aparecían diversos ornatos de pintura e iluminaciones, junto a transparentes pintados con representaciones de danzas y fiestas de los antiguos egipcios y de algunos pueblos de oriente. Sobre regios pedestales se agruparon los estandartes de los gremios de la ciudad, junto a diversos genios con alegóricas trompetas en las manos. Las fachadas laterales presentaban pinturas perspectivas de varias galerías, entre las que destacaba un clarín de la ciudad pregonando la llegada de días de placer y ventura. Toda esta obra aparecía profusamente iluminada mediante luces que se disponían formando grecas, y que contorneaban el cuerpo arquitectónico, junto con vasos de colores y fláminos, que hacían refulgir las tintas de la obra imitando mármol y metales como oro, plata y bronce.

La complicada situación política que inauguraba la sucesión isabelina debido a los muchos detractores de una sucesión femenina, hizo necesaria una continua propaganda política que desde la prensa justificaba continuamente la legitimidad de la sucesión de la niña Isabel ante la falta de un heredero legítimo varón, recordando de

forma constante otras reinas de la historia castellana, equiparándola especialmente a Isabel la Católica:

" (...) relación de festejos y públicas demostraciones con que ha solemnizado la fidelísima y siempre leal Valencia el memorable acto de la jura de la Serma. Sra. Infanta Primogénita DOÑA MARIA ISABEL LUISA, como heredera á falta de varon, del trono de estos reinos. La magnificencia desplegada con tan plausible ocasión, y el cordial entusiasmo de este pueblo han cmTespondido dignamente á la acendrada lealtad del mismo, y á la grandeza de un objeto en que están cifradas las mas gratas y dulces esperanzas. Tal es el porvenir venturoso que este fausto acontecimiento asegura á nuestra patria, destinada un día al Gobierno de la excelsa Princesa, que imitando las virtudes de su augusta madre elevará el nombre espall'iol á la gloria y consideración que le diera otra [sabel, grande á par que Católica. (...).""""

Esta justificación aparecía de manera sobresaliente en el adorno alegórico que la junta de Comercio levantó en la fachada de la Lonja, que da a la plaza del Mercado <sup>1350</sup>. La obra fue dirigida por Joaquín Cabrera, arquitecto y académico de la de San Carlos, y arquitecto mayor de la ciudad, mientras que las pinturas fueron realizadas por el profesor Luis Téllez. Sobre la puerta principal se colocaron los retratos de Fernando VII y M<sup>a</sup> Cristina, bajo un pabellón de raso blanco, carmesí y borlas de oro. Sobre ellos se levantó un transparente en el que se veía a Iris, representando la paz sobre un mar tranquilo en el que navegaban buques, representando los beneficios y prosperidad que la paz traía consigo. En el cielo el dios Mercurio era el encargado de anunciar al pueblo la felicidad que prometía la jura de Isabel II como heredera al trono, convirtiéndose así en un manifiesto en contra de la rebelión carlista. Afirmada por la figura de la esperanza con el áncora de la seguridad. A los lados de la portada principal se colocaron dos templete góticos, columnados con capiteles dorados, cúpula en forma de pabellón de

<sup>130</sup> Ibídem  
met Descripción del onrto (1833), pp. 1-3.

raso azul, en los que se apoya la corona real. A los lados de los templetes se encontraban cuatro estatuas que representaban las Bellas Artes, la arquitectura, la pintura y la escultura. Al fondo se dispusieron los asuntos alegóricos, pintados al fresco por Luis Téllez. A la izquierda, se representó a la princesa Isabel en pie ante un sillón, junto a un grupo de militares con banderas y estandartes, capitaneados por un general vestido de gala, besando la cruz de su espada como juramento a sostener el derecho a la corona de la Heredera, mientras señalaba en Código de Las Siete Partidas, figurado por siete volúmenes encima de una mesa, cuyas letras formaban el nombre de Alfonso X, autor de las mismas. Sobre estos libros descansaban el cetro y la corona, a cuyo pie en un pergamino se leían los nombres de las reinas que han ocupado el trono de España por derecho propio desde Doña Sancha hasta Doña Juana. Resulta evidente que la inspiración de este asunto estaba íntimamente relacionado con la pieza teatral *Las Partidas* escritas para la ocasión<sup>1351</sup>.

En primer término, la personificación de las Ciencias, mediante unos genios manejando la esfera, pluma, compás, etc., simbolizaban el progreso que prometía el nuevo reinado, junto a las columnas de Hércules con el Plus Ultra. Todo el asunto se coronaba con la figura de la Fama sosteniendo la corona, mientras un genio sostenía una filacteria con el lema "Por la ley". En el fresco situado a la derecha, la princesa Isabel aparecía sentada en el trono, mientras la personificación de España, en una joven matrona heroica, junto al genio del Amor patrio, le presentaba la corona, mientras le rendían homenaje todos los españoles, representados por personajes de diferentes jerarquías sociales. Al pie de España, descansaba el león, junto a unos genios que simbolizaban el Valor y la Paz. Al fondo despuntaba la Aurora con su luz, y dos

<sup>1351</sup> Este mismo asunto es el utilizado en la obra teatral de Manuel Bretón de los Herreros, *El triunfo de la Gloria*, escrita en 1833 por encargo del Ayuntamiento de Madrid, para ser representado en el Teatro de la Cruz con motivo de la Jura de la princesa Isabel. Muestra como los conceptos ideológicos y propagandísticos con el fin de legitimar la sucesión se utilizan en todos los ámbitos artísticos, el teatral, la decoración efímera. El mismo asunto inspirará a Vicente López en su cuadro *Isabel la Católica guiando a Isabel II al templo de la gloria*, realizado en 1833, difundido a través de un grabado, como hemos visto.



angelillos sostenían en lo alto el pabellón que cubría a la Princesa, con el lema “Por el amor”. Todo el ornato alegórico estaba revestido por ricas telas y damascos, iluminando la fachada por la noche profusamente con vasos de colores que formaban los arcos apuntados y las molduras del edificio de La Lonja de Valencia.

Como hemos visto, el reinado de Fernando VII supone una continua confrontación entre las fuerzas absolutistas y liberales, en una serie de alzamientos y revueltas, en un ritmo de aprobación y derogación de la Constitución de 1812. Fernando VII viendo la complicada situación política del reino, consiguió la anulación de la Ley Sálica afrancesada introducida en 1713 por Felipe V. Pero los defensores de la sucesión al trono por Carlos María Isidro, hermano del rey se rebelarán en la primera guerra carlista. Gran parte del absolutismo se hará carlino tras la muerte del rey el 29 de septiembre de 1833, ante su oposición al reinado de una mujer, y por otro lado, el liberalismo seguirá a las tropas Cristinas. El juramento de la futura Isabel II, suponía no sólo un cambio de signo político, sino que también será la primera Borbón que juraría como Reina de España y no tan sólo de Castilla.

En los años de la cuestión sucesoria anteriores a la muerte del monarca, la imagen artística gestada en estos años supuso la creación de un interesante conjunto de expresiones artísticas cuya finalidad no era otra que legitimar el derecho de sucesión de la princesa Isabel II, en función de lo que se idearon la mayoría de alegorías y representaciones con motivo de la Jura en 1833.